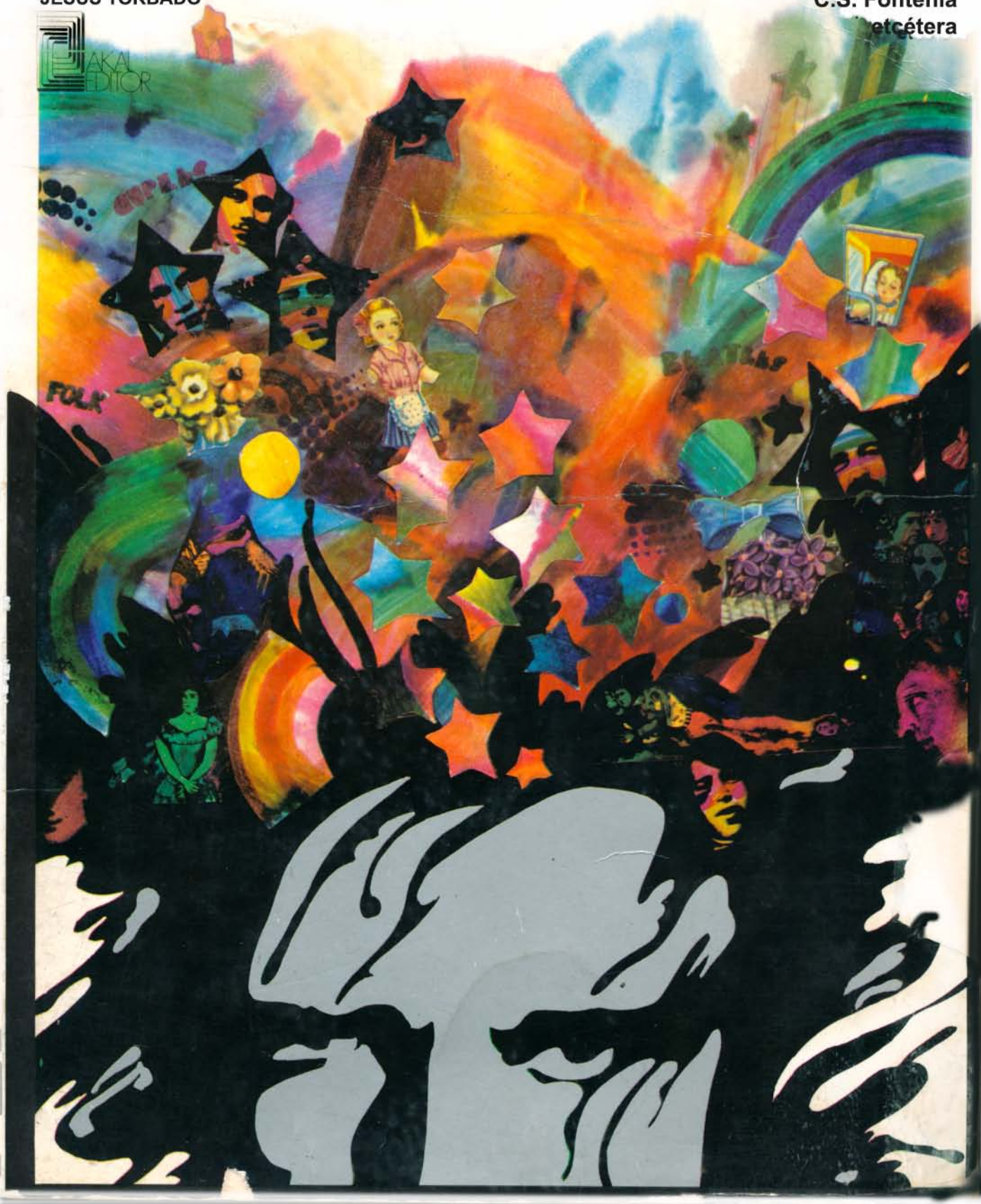
GRAN ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA

POP 1900/1973

Dirigida por :
JOSÉ MARÍA ÍÑIGO &
JESÚS TORBADO

Colaboran:
José Luis Álvarez
J.M. Caballero Bonald
Joaquín Díaz
H. Vázquez Azpiri
C.S. Fontenia
etcétera

AKAL EDITOR



ENCICLOPEDIA DE LA MUSICA

POP

1900
1973

El Bardino
P.C.

Dirigida por

JOSE MARIA IÑIGO & JESUS TORBADO

Coordinación:

VICTORINO DEL POZO
y CHARO MARTINEZ GARIN

Realización artística:

RICARDO SEGURA
y FRANCISCO J. PEREZ

Copyright Mundial 1973

AKAL EDITOR
Calle Sánchez Barcáiztegui, 40.
Madrid-7. ESPAÑA

Impreso por:
HAUSER y MENET, S. A.
Plomo, 19. Madrid-5.

Depósito Legal: M. 18.811 - 1968.

Printed in Spain

INDICE

CAPITULO I.—«CANCION FOLKLORE», por Rafael Benedito y Joaquín Díaz.

CAPITULO II.—«EL "JAZZ": PRIMER LATIDO DE LA MUSICA NO CULTA», por Paco Montes, J. Claudio Cifuentes y Jesús Torbado.

CAPITULO III.—«LA MUSICA "POP" DEL PRIMER TERCIO DE SIGLO», por Margarita Sánchez.

CAPITULO IV.—«TONADILLAS, CUPLES Y CANCIONES DE CONSUMO», por Manuel Vázquez Montalbán y Jesús Torbado.

CAPITULO V.—«EL TANGO», por Solly.

CAPITULO VI.—«COMEDIAS, "CROONERS" Y GRANDES ORQUESTAS», por Eduardo Chamorro.

CAPITULO VII.—«EL CANTE FLAMENCO», por J. M. Caballero Bonald y Manuel Ríos.

CAPITULO VIII.—«EL FOLKLORE LATINOAMERICANO», por Manuel Castellanos de Gorriti y Delia Porciana.

CAPITULO IX.—«ESPAÑA: CANCION DE POSGUERRA (1939-1955)», por Héctor Vázquez Azpiri.

CAPITULO X.—«LAS CANCIONES DE ITALIA», por Mercedes Arancibia.

CAPITULO XI.—«LA EXPLOSION DEL "ROCK AND ROLL"», por José Luis Alvarez.

CAPITULO XII.—«LAS CANCIONES DE FRANCIA», por Annette Duforn.

CAPITULO XIII.—«LOS RITMOS Y LOS BAILES», por Jesús Torbado.

CAPITULO XIV.—«EL "ROCK AND ROLL" EN ESPAÑA», por Miguel Angel Nieto, J. L. Alvarez (consultores) y Jesús Torbado.

CAPITULO XV.—«LIVERPOOL, CUNA Y REVOLUCION DE LA MUSICA "POP"», por Joaquín Luqui.

CAPITULO XVI.—«LA MUSICA NEGRA, DE AYER A HOY», por Victorino del Pozo.

CAPITULO XVII.—«EL "POP" EN AMERICA LATINA», por Leo Vanes y otros.

CAPITULO XVIII.—«EL "POP" DE HOY, ANTECEDENTES», por Carlos Tena y Jesús Torbado.

CAPITULO XIX.—«EL "POP" EN ESPAÑA», por Jesús Torbado.

CAPITULO XX.—«EL "POP" DE HOY, ULTIMOS CREADORES», por Vicente Cagiao, Alexander Agobian y Victorino del Pozo.

MUNDO JOVEN

CAPITULO VII

EL CANTE FLAMENCO

Escriben:

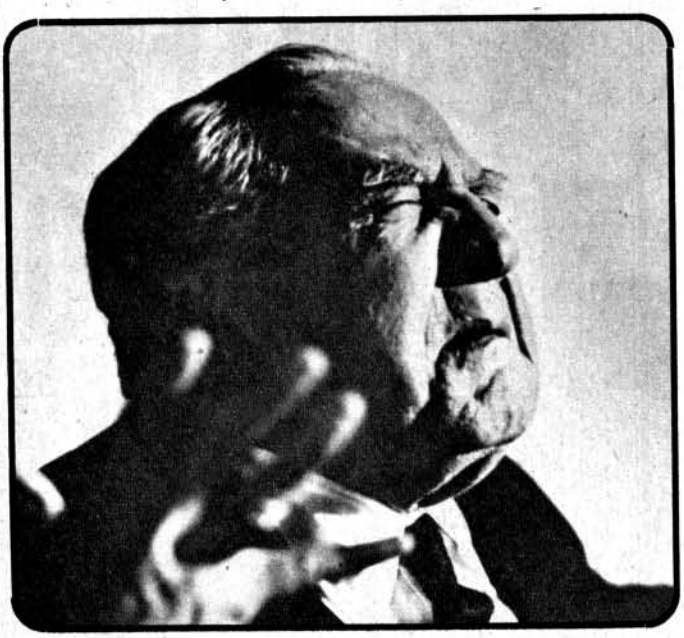
J. M. CABALLERO BONALD Y MANUEL RIOS

El Bardino P.C.

La genealogía del flamenco se abre paso por una tupida red de incertidumbres, equívocos y contradicciones. Cualquier tentativa de fijación de su trayectoria tropieza siempre con dos obstáculos igualmente insalvables: la incógnita de su nacimiento y las poco definidas circunstancias de su paulatino desarrollo. La verdad es que aún no se conocen a ciencia cierta los mecanismos sociales y la fundamentación expresiva de un arte popular donde se fusionan de hecho, con una singular capacidad de síntesis, las más preclaras supervivencias musicales latentes en ese cruce de culturas que enmarca la personalidad histórica andaluza. No cabe duda que todo cuanto se ha hecho hasta ahora para remontar las fuentes del flamenco y determinar su canalización arranca, en el mejor de los casos, de una serie de hipótesis más o menos verosímiles, cuando no se reduce a meras divagaciones literarias, que lo único que han conseguido es aumentar las ambigüedades en torno a un problema tan hermético como maltratado.

No deja de ser particularmente sintomática la absoluta carencia de información en torno a los trámites fundacionales del flamenco. Incluso los escritores costumbristas del XIX nos proporcionan muy aislados y desenfocados tratamientos del problema, confundiendo, por lo común, las más genuinas muestras de cantes y bailes propiamente flamencos con otras diversas manifestaciones del folklore andaluz, cuyas respectivas personalidades —aun conviviendo con regular frecuencia— responden a estímulos de muy distinta significación social y espiritual.

Las apasionadas búsquedas por parte de escritores y viajeros románticos en torno al pintoresquismo —o el exotismo— tradicional del país, condujo, en la mayoría de los casos, a la divulgación de todo un denso repertorio de apresuradas o erróneas interpretaciones. Parece evidente, por otra parte, que esa misma carencia de documentación válida viene a reafirmar la tesis de que el flamenco atravesó por un larga etapa de clausura, sin apenas trasponer las lindes domés-



Pepe el de la Matrona.

Resulta innegable, de todos modos, que el cante flamenco —tal como ha llegado hasta nosotros— cuenta escasamente con dos siglos de vida. En contra de la opinión de algunos exaltados comentaristas, su biografía es más bien de una discreta antigüedad. Al menos, los más remotos testimonios que empiezan a circular a este respecto datan del último cuarto del siglo XVIII. Más allá de esas fronteras, la realidad histórica del flamenco —o, mejor, su prehistoria— pertenece al dominio de los enigmas. Lo cual no descarta, claro es, la suposición de que el cante debió nacer mucho antes de que se conocieran esos primeros indicios sobre su existencia, fraguándose lentamente a través de un confuso e inmemorial proceso de reelaboraciones y trasvases musicales. En cualquier caso, siempre sería aventurado fijar con un mínimo rigor la gestación de un fenómeno expresivo que, además de producirse al margen de otras simultáneas afluencias de la música popular andaluza, se forjó en el más recóndito anonimato con anterioridad a los años finales del XVIII. Lo más que podemos permitirnos en este sentido es aproximarnos al mundo del flamenco valiéndonos de los datos socio-culturales que nos ofrece su propia realidad humana y artística.

ticas en que se desarrolló hasta ya entrado el siglo XIX. De no ser así, es decir, si el flamenco no hubiese constituido entonces un hermético vehículo comunicativo, reservado a un muy restringido sector del pueblo bajoandaluz, el costumbrismo de la época habría reflejado de algún modo esa especie de suntuosa y enigmática bifurcación de viejos sistemas expresivos, aunque sólo fuese atendiendo a su inusitado valor de contraste en relación con otros coetáneos veneros folklóricos.

En cierta importante medida, la oculta y familiar génesis del flamenco se corresponde muy significativamente con las propias andanzas, al margen de la sociedad y la ley, de los concretos núcleos raciales que se encargarían de refundirlo y transmitirlo a la posteridad. Es muy posible que su mismo carácter inicial de rito, obediente al código secreto de esos semiclandestinos enclaves populares, iría vedando la normal propagación del flamenco fuera de la exclusiva intimidad del clan. Sería preciso que sobrevinieran ciertas favorables circunstancias históricas para que empezaran a hacerse públicas las primeras incipientes formas de aquellos cantes y bailes que, andando el tiempo, se conocerían con los poco precisos califi-

cativos de «flamencos» o «jondos» y que tal vez sea más coherente acoger a la denominación global de «gitano-andaluces».

Dudas etimológicas

Las opiniones en torno a la procedencia del término «flamenco» son tan varias como pintorescas. La misma indecisión con que tropezamos al pretender auscultar en los orígenes del cante subsiste a la hora de discernir la verdadera raíz de su nombre. ¿A qué responde en realidad y de dónde proviene ese apelativo tan aparentemente difuso y contradictorio? Todas las presuntas etimologías árabes o hebreas y todos los rebuscados simbolismos que se han atribuido a la acepción de «flamenco» que ahora nos ocupa —y que no podemos ni siquiera enumerar en esta panorámica— se nos antojan tan caprichosas como históricamente insostenibles. La tesis más convincente en este sentido es la que sostiene que «flamenco» es una palabra jergal, derivada de **flamancia** (fogosidad, presunción), término que solía aplicarse a los gitanos en razón de esos supuestos rasgos de su temperamento.

Según es notorio, los gitanos tienden normalmente a inventar vocablos que, con independencia del concreto lenguaje caló, puedan servirles para comunicarse entre sí sin que los demás los entiendan. Es muy probable, pues, que la voz «flamenco» no sea más que una directa consecuencia de esos hábitos lingüísticos propios de las sociedades germanescas, en cuyo seno se integrarían no pocos grupos de gitanos por explicables afinidades vitales. Desde este punto de vista, la evolución semántica de «flamenco» puede referirse al simple hecho de que el calificativo jergal que se aplicaba a los gitanos pasara a nombrar los cantes y bailes que éstos habían puesto en circulación. De todas formas, lo único que no ofrece dudas al respecto es que el nombre de «flamenco» se asoció siempre a algún pueblo perseguido o errante —gitanos, moriscos, judíos— y que nunca fue empleado, a no ser impropiamente, para definir alguna concreta parcela de los cancioneros populares andaluces.

Antecedentes socio-culturales

Interesa recordar que la llegada a España de las primeras bandas de gitanos, la rendición del último baluarte árabe y las sucesivas expulsiones de judíos y moriscos son otros tantos hechos que determinan la paulatina dispersión por tierras andaluzas —donde bullían como en ningún otro sitio los tentáculos de la aventura americana— de ciertos previsibles reflujos sociales, integrados por individuos de muy distinta procedencia y mentalidad: moriscos y gitanos, monfíes y vagabundos, gentes todas ellas acosadas por la hostilidad circundante y perseguidas por los Tribunales religiosos o civiles. Agrupados a veces en la desgracia común, la misma sociedad que los segregó de su seno fomentó en ellos la clandestinidad y la delincuencia, a la vez que propiciaba indirectamente el lógico intercambio de sus airados estilos de vida y sus propias herencias culturales.

Es cosa sabida que los gitanos han hecho siempre las veces de muy hábiles transmisores del folklore de los pueblos en cuya vecindad merodeaban. En relación con nuestro país, la literatura picaresca nos ilustra convenientemente de los bailes y canciones —seguirillas, jácaras, romances, zarabandas...— interpretados por los gitanos de los siglos XVI y XVII. Se trata, evidentemente, de la música popular castellana asimilada y reelaborada según las inclinaciones y conveniencias expresivas de esos gitanos nacidos ya en aduares españoles. Si nos atenemos a la zona geográfica en que se fraguó originariamente el flamenco —esto es a la franja territorial que va de Sevilla a Cádiz—, no cabe duda que a través de esas mencionadas asociaciones de tránsfugas, los gitanos fueron instintivamente apropiándose de algunos característicos sedimentos melódicos almacenados por la propia superposición de culturas en ese crisol del orientalismo musical andaluz que tenían a su alcance.

No hace falta insistir en que las cruentas persecuciones y la tenaz segregación a que fueron sometidos los gitanos por espacio de tres siglos —desde los Reyes Católicos a Carlos III— los marcó social y espiritualmente con muy hondas huellas. Extranjeros en su propia tierra, hostigados por tantas tropelías discriminatorias, se vieron impulsados a vivir fuera de la ley por imperativos de la propia ley. Parece evidente, sin embargo, que los gitanos que a lo largo de sus azarosos vagabundajes se asentaron en la Baja Andalucía encontraron allí algún propicio refugio donde no fueron rechazados del todo y donde ensayarían las primeras y furtivas aclimataciones de sus tortuosos oficios y beneficios. Pero, ¿por qué especiales circunstancias fue en esa concreta zona sevillano-gaditana y no en ninguna otra donde fructificó y tomó forma definitiva el flamenco? ¿Y a qué causas debemos referir el hecho de que fueron los gitanos sus iniciales y más decisivos cultivadores?

Conviene, como primera medida, no olvidar las alianzas de ciertos grupos de gitanos con esas imprecisas minorías étnicas a que

Pepe Marchena.

Pepe Menese.

antes nos referimos. Lo más probable es que desde el siglo XVII no pocas familias de moriscos refugiados en las campiñas de Sevilla y Cádiz se entremezclaran con otras dispersas ramas del pueblo bajoandaluz y, desde luego, con algún sector de la gitanería que pululaba por la región. Estos heterogéneos grupos raciales tuvieron que ir soldando, más intensa y persistentemente que en ninguna otra coyuntura similar, sus respectivas supervivencias culturales con las provenientes de la tradición popular andaluza. En cierto modo, gitanos y moriscos se encontrarían por aquellas trochas con abundantes ramificaciones musicales no del todo ajenas a sus propios legados artísticos, patentes sobre todo en la conservación de muy fecundas huellas semíticas en la esfera de los cancioneros meridionales.

Hay que hacer hincapié —por otra parte— en que los gitanos, en virtud de sus innatas facultades interpretativas, reabsorbieron esas dispersas confluencias de la música oriental «andaluzada» y cimentaron así, recóndita e inconscientemente, el más remoto embrión del flamenco. Sus raíces originarias deben, pues, situarse en la síntesis de factores musicales que define la llamada «cadencia andaluza» y en la que fueron injertándose durante siglos toda esa diversificación de herencias que van desde los cantos litúrgicos bizantinos a las melodías árabes y hebreas. De esa red de ascendientes artísticos y de esa misma amalgama racial surgieron los componentes expresivos en que se apoya el flamenco y el temple de su más constitutiva dimensión humana.

Etapas públicas de desarrollo

Poco después de que Carlos III decidiera en 1783 liberar a los gitanos —teóricamente, al menos— de tantos ininterrumpidos acosos, el flamenco ingresa en su primera y todavía indecisa fase de divulgación pública. Parece lógico imaginar que ese mismo alivio en las condenas oficiales contra la raza gitana propició unas mayores posibilidades expansivas de sus cantes y bailes, que se deciden entonces tímidamente a eludir el cerrado aislamiento en la órbita doméstica. Es ésta todavía, sin embargo, una etapa de muy precaria validez testimonial, sobre la que apenas contamos con algunas nebulosas o poco solventes referencias. Lo que sí puede admitirse es que a partir de estos años finales del XVIII debió surgir algún incipiente interés popular por unos modos expresivos prácticamente desconocidos hasta entonces. No se olvide, de todas formas, que el andaluz medio nunca consideró el flamenco como parte integrante de sus más consabidas tradiciones folklóricas. Por lo común, y de acuerdo con su misma miserable y marginada cuna, se tendió a identificar el arte gitano-andaluz con un muy dudoso muestrario de invenciones musicales tortuosamente vinculadas al hampa y la mala vida. Nada más obvio que relacionar esa tácita o expresa animadversión contra el flamenco con los históricos repudios hacia quienes lo dieron a conocer, actitud esta que condicionó de alguna manera —y aun sigue condicionando— ciertos prejuicios al respecto. Pero las perspectivas, aunque no del todo, serían modificadas en parte con el paso de los años.

La primera mitad del siglo XIX constituye, de hecho, el esencial ciclo formativo del cante gitano-andaluz. Las modalidades primitivas, muy difusa y rudimentariamente conservadas, se definen con una mayor exigencia estilística y se diversifican de acuerdo con las capacidades o conocimientos de los nuevos intérpretes. Se inicia entonces también una especie de enriquecimiento formal del flamenco a través de algunas aportaciones rítmicas y melódicas, acumuladas con explicable desorden y debidas a innovaciones personales. Esta inaugural —y opacadifusión se proyecta todavía, a pesar de la creciente e inconfundible nitidez de los rasgos flamencos, sobre un artificial y «goyesco» decorado, dando lugar a no pocas equívocas apreciaciones de carácter costumbrista. Los muy escasos documentos literarios de que disponemos al respecto arrojan una luz más bien perturbadora sobre el fenómeno, principalmente si tenemos en cuenta las ya citadas confusiones entre el arte gitano-andaluz propiamente dicho y otras distintas vertientes del folklore musical de la región.

Dos hechos de especial trascendencia van a activar tangencialmente la propagación del flamenco en esta primera mitad del XIX. Se trata, en primer lugar, de la guerra de independencia contra los franceses, cuyos presumibles impactos en la encrucijada social de la época estimulan cierta revalorización de algunos menospreciados dispositivos populares, siquiera fuese atendiendo a las correspondientes versiones folklóricas del patriotismo. La otra coyuntura propicia tuvo su arranque en otra revolución, esta vez de índole artística: la propagación por el país del credo romántico. Es cosa sabida que a través de sus apasionados fervores, el romanticismo se afanó por desenterrar muchos

olvidados tópicos tradicionales. La empolvada temática del Romancero, las exóticas reminiscencias del mundo árabe, los almacenes de la cultura popular, vuelven a adquirir entonces una desbordante significación. Las condiciones no podían ser más oportunas para que cualquier oculto registro artístico del pueblo saliera del anonimato y se rehabilitara a escala pública, si no con la absoluta seguridad de ser comprendido, al menos con la certeza de merecer una juiciosa atención.

Con tan favorables augurios, el flamenco inicia su más dinámica fase de apogeo a mediados del XIX. Los cantes y bailes gitano-andaluces, que a pesar de su libre y creciente circulación sólo habían obtenido un eco muy limitado, van a encontrar un inmejorable medio propagandístico en los «cafés cantantes», cuya moda empieza a extenderse por el país en estos años. Parece evidente que si el flamenco se canalizó y alcanzó sus primeros triunfos en esos locales es porque también iba surgiendo una cada vez más nutrida minoría de aficionados. De todas formas, las opiniones sobre la significación de los «cafés cantantes» en la historia general del flamenco se reparten entre el elogio más decidido y la más decidida repulsa. Hay quienes los consideran como la gran oportunidad que se le presentó al arte gitano-andaluz para huir de su mísera órbita nativa y aspirar a algún más o menos generalizado favor. Otros, por el contrario, estiman que el «tablao» representó algo no muy distinto a la inicial fábrica de corrupciones del flamenco. La verdad es que ni tanto ni tan poco.

Hay que admitir que desde sus más hondas claves humanas, la fundamentación emotiva del flamenco, su íntimo y patético sentido de ceremonia doméstica, mal podía adecuarse a las exigencias de una multitudinaria representación pública. Muchos cantes pierden entonces su secular condición de rito privado; alteran, en muy buena medida, su dramática significación social. Algo cambia sustancialmente en la entraña del flamenco desde que éste abandona su más natural recinto comunicativo —el «ghetto» gitano— y opta por una más respirable y también más arriesgada posibilidad de expansión. Difícilmente podía responder a los mismos resortes psicológicos una celebración familiar y una exhibición condicionada a los imperativos escénicos. No puede negarse, en todo caso, que el arte gitano-andaluz comienza a reestructurarse definitivamente y a ser conocido con relativa amplitud gracias al trampolín de los «cafés cantantes». Es entonces cuando se concretan sus más decisivas ramificaciones, provenientes de otras distintas canteras folklóricas y auspiciadas por las mismas necesidades de aclimatación a esos nuevos cauces de desarrollo. Para bien o para mal, ciertos genuinos rasgos flamencos se andaluzan y otros tantos perfiles tradicionales andaluces se aflamencan, entre otras cosas, porque ese maridaje suplía la radical incapacidad de los desolados cantes primitivos para adaptarse a un programa teatral. Las subdivisiones estilísticas se incrementan con más o menos rigor durante toda esta segunda mitad del XIX, impulsadas a la vez por la misma competencia entre los intérpretes, los incentivos del profesionalismo —al que se acogen los primeros artistas flamencos no gitanos— e incluso las cambiantes exigencias de los auditorios.

Por este tiempo, y tras la difusa existencia de los primeros **cantaores** de nombre conocido —tío Luis el de la Juliana, Juanelo, El Planeta, La Perla, El Jerezano, El Fillo—, surge el más decisivo foco de irradiación, a escala personal, de los cantes gitano-andaluces. Sus más puras herencias son recogidas y reelaboradas por dos o tres promociones de grandes intérpretes flamencos, gitanos todos ellos salvo alguna aislada excepción e invariablemente oriundos de las provincias de Sevilla y Cádiz: Manuel Cagancho, La Andonca, Manuel Molina, Curro Dulce, El Loco Mateo, Diego el Marrurro, Enrique el Mellizo, Paco el de la Luz, Francisco la Perla, Merced la Serneta, Tomás el Nitri, El Ciego de la Peña, Perico Frascola, Silverio, Joaquín la Cherna, El Viejo de la Isla, Enrique Ortega, Antonio Frijones, Joaquín el de la Paula, Manuel Torre, Antonio Chacón, etcétera. A través de esta excepcional nómina de **cantaores,** a los que han sobrevivido los ejemplos de sus respectivas creaciones personales, se verifica la más concluyente cristalización histórica del flamenco.

Los felices años 20 fueron especialmente desafortunados para la biografía del arte gitano-andaluz. En decadencia ya los últimos refugios de los «cafés cantantes», la más noble estirpe del flamenco se atrofia o dispersa en los espectáculos de **varietés,** puestos de moda por entonces. Si los «tablaos» precedentes pudieron favorecer, en virtud de unas impuestas y foráneas concesiones, cierta presumible contaminación del cante, la complicidad con esos improcedentes escenarios supuso de hecho su más destructiva experien-

José Monje (El Camarón).

cia. En realidad, toda la legítima tramitación humana del flamenco empieza a deteriorarse cuando se inicia la primera guerra mundial, y alcanza su más alarmante —y justificado— desprestigio a partir del desdichado episodio de la llamada «ópera flamenca», cuyo bautismo ya presupone toda clase de insensateces e imposturas. Muchos y muy heterogéneos influjos son absorbidos en estos años por el flamenco, y una penosa avalancha de falsificaciones desplaza cualquier presunta tentativa de fidelidad a los viejos moldes. Ni siquiera la esperanzadora celebración del Concurso de Cante Jondo (Granada, 1922), tan noblemente promovido por Manuel de Falla —y secundado por García Lorca, Turina, Juan Ramón Jiménez, Zuloaga, etcétera—, pudo contener una degradación que ya parecía irremediable.

Semejante situación se prolonga de hecho hasta mediados de nuestro siglo, que es cuando empieza a fomentarse una nueva y provechosa labor de recuperación de algo no muy distinto a los restos de un naufragio. Nos referimos, claro es, a una vertiente puramente externa de la historia social del flamenco. Si públicamente su deformación era casi absoluta, en la esfera privada seguía conservándose poco menos que incólume. Unas contadas familias de gitanos iban a ser —siempre lo habían sido— las encargadas de preservar el más íntegro legado del flamenco de tantas nocivas acechanzas ambientales. Basta para demostrarlo ese radical cambio de perspectivas que, aun sin generalizarse del todo, ha venido produciéndose en los últimos veinte años. Diríase que el aparente letargo del cante fue también, paradójicamente, la más segura prueba de que seguía alentando con una oculta energía.

Rafael de Córdova.

Actualmente, y a pesar de otros recalcitrantes riesgos de mistificaciones —los disfraces de la celebridad o de la moda, la comercialización, los pactos con el mundo burgués, las trampas del tipismo—, puede afirmarse que el flamenco está atravesando por un nuevo ciclo de vitalidad. Al menos, no cabe duda que ha venido replanteándose en sus justos medios por parte de algunos solventes musicólogos y especialistas: García Matos, Ricardo Molina, Fernando Quiñones, Luque Navajas, Elías Terrés, González Climent, Arcadio Larrea, Juan de la Plata, etcétera. Al mismo tiempo, y continuando la excepcional labor creadora de **cantaores** como la Niña de los Peines, Tomás Pavón, Juan Talega o Antonio Mairena, una nueva promoción de óptimos intérpretes —Fernanda de Utrera, José Menese, Juan el Lebrijano, Fosforito, Enrique Morente, Chocolate, Camarón etcétera— está procediendo a restituir el cante a sus más enriquecedoras fuentes expresivas y, paralelamente, a sondear en sus más legítimas posibilidades de renovación temática.

Clasificación estilística

Son muchas y de muy varia naturaleza las clasificaciones que se han pretendido hacer de las cuantiosas especies flamencas, ya sea atendiendo a factores musicales, raciales, geográficos, cronológicos, etcétera. La desorientación reinante en torno a los verdaderos orígenes del arte gitano-andaluz se refleja también en los intentos de ordenación de sus ríos principales y sus numerosos afluentes. En general, ha venido aplicándose a estos fines un criterio selectivo basado en la mayor o menor pureza que se le suponga a los cantes, entendiendo ese grado de pureza en razón de su fidelidad a unas normas que, por haber estado sujetas a la transmisión oral, son siempre susceptibles de alteraciones. Los resultados obtenidos han sido muchas veces arbitrarios o por lo menos discutibles. Tanto en la selección de los estilos más genuinos —indistintamente llamados «gitanos», «jondos», «básicos», «matrices», «grandes», etcétera— como en la de los cantes de segundo o tercer orden —«andaluces», «tributarios», «chicos», etcétera—, se ha tendido a una innecesaria complicación o se han producido mayores desconciertos.

Como primera medida, hay que concretar que todo el arte gitano-andaluz cabe en la sinónima denominación de flamenco, y que tanto da referir a uno u otro calificativo una buena parte de las modalidades existentes. Con esta base, pueden establecerse dos grandes grupos distintivos: «cantes flamencos primitivos» y «cantes flamencos derivados». Se trata de una clasificación general lo más simplificada posible, y para una mayor cla-

Carmen Amaya.

ridad expositiva hemos trazado un a manera de cuadro genealógico donde se sistematiza toda esa compleja red de afluencias históricas del cante.

Conviene insistir en que el medio centenar de especies flamencas que hoy se conocen proceden de dos complementarias fuentes nutricias: la autóctona gitana y la tradicional andaluza o extra-andaluza. Del mismo modo que los más antiguos cantes derivan de esa fusión de elementos del orientalismo musical andaluz a que ya aludimos —y cuya tramitación corrió a cargo de los gitanos—, los de formación posterior dependen más o menos directamente de préstamos tomados de distintos cancioneros populares. La confluencia de esas dos corrientes terminó de configurar el carácter expresivo gitano-andaluz e hizo las veces de crisol de muy varias reelaboraciones. No se olvide, por otra parte, que en la órbita del arte flamenco el ingrediente gitano supuso un valor inconfundible, como un garantizado nexo con las formas primitivas. Pero los gitanos también reformaron a su manera otras muy distintas modalidades folklóricas, aisladas ya del más venerable reducto fundacional del cante. El concepto gitano entraña, pues, aparte de una presunta jerarquía en relación con los orígenes históricos del flamenco, un modo peculiar —desgarrado, imprevisiblemente emotivo, «jondo»— de sentir y cantar cualquier especie integrada en el catálogo gitano-andaluz. En realidad, siempre resulta aproximadamente cierto que es el **cantaor** quien, por medio de sus propias aptitudes expresivas, acrecienta o disminuye la validez flamenca de todo lo que canta.

Los «cantes flamencos primitivos» son, en su más exigente perfil, tres: **tonás, siguiriyas** y **soleares,** cada uno de los cuales abarca a su vez una serie de subdivisiones estilísticas o de formas tributarias que van desde las creaciones personales a las concretas afluencias de **pregones litúrgicos** y **saetas viejas,** corridas o romances y **cabales** y **livianas.** Las **tonás** —en sus variantes de **tonás** propiamente dichas, **martinete, debla** y **carcelera**— constituyen la más remota y turbadora manifestación del arte gitano-andaluz que ha llegado hasta nosotros. Por su misma estructura musical y su humano temple de salmodia a «voz sola», las **tonás** representan, sin duda, la inicial cristalización del flamenco después del largo e impenetrable ciclo de su génesis.

La segunda gran resultante de ese proceso de refundiciones expresivas verificado por los gitanos andaluces, corresponde a las **siguiriyas.** Aunque su nombre sea una deformación fonética de «seguidilla» y sus letras puedan asociarse métricamente a las de la estrofa tradicional castellana, no existe la menor concordancia expresiva entre una y otra. También llamadas **playeras** (corrupción de «plañideras»), deben entenderse como formas desgajadas del tronco de alguna primitiva **toná;** como los de éstas, sus temas reflejan toda la mísera y dramática historia particular del pueblo que las creó. Existen muy varias especies de **siguiriyas,** referidas por lo común a los nombres de los **cantaores** que, a partir de fines del XVIII, fueron readaptándolas a sus propias capacidades expresivas. En cuanto a las **soleares** —foco de otros distintos cantes—, pueden considerarse como el grupo de más dinámica e influyente significación surgido con posterioridad a **tonás** y **siguiriyas.** Nacidas al calor de ciertas antiguas formas de «jaleo» —es decir, de cantes acompañados de palmas y jaleos para bailar—, las **soleares** revitalizaron y dotaron de mayor movilidad rítmica y melódica el rígido magisterio del **polo** y la **caña,** formas que se mantuvieron estatificadas y que, de algún modo, fueron excluidas por los gitanos de sus más usuales repertorios artísticos. Las abundantes subdivisiones de la **soleá** irradian de sus propios lugares de nacimiento —Triana, Utrera, Alcalá de Guadaira, Jerez, Cádiz, Lebrija— y también, como ocurre con las siguiriyas, de sus respectivas versiones personales.

Dentro de los estilos que hemos agrupado en la amplia y multiforme denominación de «cantes flamencos derivados», deben distinguirse dos subgrupos esenciales: uno directamente vinculado a las formas primitivas y otro dependiente de distintos veneros folklóricos, desarrollado ya fuera de la zona nativa del cante. En el primero caben estilos tan merecedores de la más auténtica legitimidad flamenca, como son los **tangos,** los **tientos,** la **alboreá,** las **cantiñas,** las **bulerías** y la **serrana.** A excepción de esta última —que no es sino una **siguiriya** asimilada al cancionero popular campesino—, todas las demás especies definen la más genuina vertiente «festera» gitana y todas ellas integran a su vez un caudaloso muestrario de variantes, como en el caso de las **cantiñas,** algunas de cuyas modalidades se dejaron influir por la jota y dieron origen a la muy característica familia de estilos gaditanos: **alegrías, romeras, mirabrás** y **caracoles.**

En el subgrupo de «cantes derivados» que conectan con diferentes registros folklóricos, destacan los oriundos del fandango andaluz. Sus modalidades —surgidas por contagio a través de la expansión del flamenco más allá del área sevillano-gaditana— son muy numerosas y van desde los fandangos de filiación local a los concretos estilos de **verdiales, bandolás, rondeña, jabera, malagueñas,**

tarantas, mineras, cartageneras y **granaínas.** Todos ellos son cantes **ad libitum,** es decir, desembarazados de cualquier sometimiento al compás, contrariamente a lo que ocurre en la esfera originaria del flamenco, donde —con la única excepción de las enigmáticas **tonás,** que no se sujetan a acompañamiento musical alguno— el ritmo constituye una norma rigurosamente imprescindible y ceñida a los esquemas básicos de la **siguiriya,** la **soleá,** el **tango** y la **bulería.**

Dentro de una similar conexión con los cancioneros tradicionales andaluces, fueron definiéndose también otros cuantiosos estilos más o menos tangencialmente integrados en el flamenco, entre los que destacan las **peteneras** y **marianas,** las **temporeras** y **pajaronas,** las **nanas** y **trilleras,** los **campanilleros** y **sevillanas,** etcétera. Por último, y en lo que respecta a las modalidades de procedencia floklórica extra-andaluza, la nómica puede quedar principalmente representada por la **farruca** y el **garrotín,** de origen popular galaico-asturiano, y por las **guajiras, colombianas, milongas** y **rumbas,** trasvasadas a Andalucía —como indican sus nombres— desde distintos recodos del cancionero musical latinoamericano.

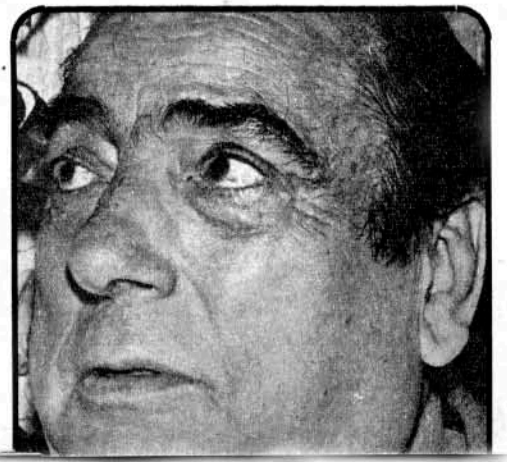
Epílogo en forma de reflexión

En su más íntegra naturaleza, el flamenco no sólo consiste en la manifestación de un determinado estado de ánimo, sino en un peculiar y congénito estilo de vida. Es decir, además de una predisposición temperamental, supone también como el inventario íntimo de una dramática experiencia, atávicamente sumergida en la penumbra de la memoria. Desde este punto de vista, el flamenco es algo más que un viejo almacén de ensamblajes folklóricos. La movilización de sus dispositivos humanos, sus propios sustratos socio-culturales, lo sitúan de hecho en una encrucijada independiente con respecto a cualquier otro rumbo de nuestra música popular.

Todo el ritual comunicativo del cante gitano-andaluz, esa especie de incontrolable apelación a las exaltaciones, tiene mucho de primaria forma de exorcismo contra ciertas angustiosas herencias de un pueblo larga y tenazmente sojuzgado. Lo que el **cantaor** se propone, siquiera sea inconscientemente, es liberarse de sus propias obsesiones autobiográficas. En cierto modo, se limita a recordar lo que ha vivido: no incorpora a su cante ninguna ajena experiencia, sino que reproduce la suya o la que subyace en su órbita familiar. Puede decirse que el **cantaor** fue siempre el protagonista de las invariables historias de hambres e infortunios que recorren como una pesadilla el repertorio argumental del flamenco. Si se aíslan los temas de sus elaborados recursos artísticos, sólo queda la imagen de un mundo despedazado. Ese inhumano balance de una minoría étnica sometida durante siglos a los más discriminados acosos, retrotraen el cante a un auténtico «ghetto» socio-cultural. Cualquier presunta manifestación de rebeldía fue automáticamente desplazada por los estigmas morales de la ignorancia y el miedo. Nadie imaginó siquiera convertir el flamenco en algo más que en una especie de protesta sin destinatario frente a una realidad hostil.

Estamos refiriéndonos, claro es, a un aspecto puramente teórico de la cuestión. En la práctica, en sus más usuales condicionamientos al medio, el flamenco puede obedecer a esos resortes psicológicos, pero también —y con más que regular frecuencia— tiende a quedar enmascarado en la escenografía de la rutina o en las inclinaciones al escamoteo y la trampa derivados del consumo. La siempre hermética integridad del flamenco deja abiertos no pocos resquicios para la infiltración de los sucedáneos y las imposturas. En todo caso, también es cierto que, dentro del complejo de factores que intervienen en el proceso expresivo del cante, nunca puede preverse cuándo se verificará el súbito hallazgo o la repentina frustración. Y más si consideramos que ni la técnica, ni las facultades, ni ningún otro favorable augurio, son valores indispensables en un arte como el flamenco, cuyo secreto comunicativo reside en su forcejeo ante las fronteras de una situación límite.

Una vez admitido que el **cantaor** es, casi por definición, el cronista de su propia vida, ¿cómo pueden corresponderse las experiencias de un intérprete del siglo pasado con las de un contemporáneo nuestro? ¿De qué verídica manera va a asumir éste, reconstruyendo los «textos» que narraban aquellas experiencias, el papel de protagonista de una situación vital y moral que ya no es la suya? Resulta evidente que el flamenco, referido a sus primitivas raíces humanas, es ya una realidad prácticamente rebasada e irreversible. Su fundamentación sociológica, sus cimientos culturales, han ido acusando —por lo pronto— toda una serie de lógicas transformaciones, subordinadas a los normales cambios operados en las formas de vida de los artistas flamencos y al creciente incentivo del profesionalismo, dentro ya de las equívocas demandas del consumo. Lo que empezó siendo un íntimo sistema de exteriorización de tantas patéticas y residuales memorias, se fue convirtiendo en una serie



Manolo Caracol.

La Camboria.

de repeticiones a escala pública de aquellos distantes contenidos temáticos. Es decir, el **cantaor** pasó de ser un protagonista a ser un intérprete. Sería absurdo, de todos modos, suponer que en la inmovilidad de esos condicionamientos sociales, aferrados a la indigencia moral y material de un pueblo, reside la única posible integridad en la transmisión artística del cante. Las perspectivas no son ya, lógicamente, las mismas y aquel rudimentario y primitivo artista flamenco ha pasado a ser un profesional, se mueve bajo otros estímulos. Aunque aún persistan ciertos colaterales repudios, el **cantaor** pertenece ya a otras esferas vitales, se ha integrado paladinamente en la misma sociedad que lo segregó de su seno.

Resulta innegable, de todas formas, que debido a la creciente propagación del flamenco, y aun contando con sus desordenadas andanzas, hoy es mucho más rico formalmente que en cualquier otra difusa etapa de su historia. Hablamos de unos pocos pero íntegros **cantaores** y no, desde luego, de la densa nómina de oficiantes en los nocturnos escarceos de la moda. Pero ese presunto auge artístico se ha efectuado ya fuera del claustro materno en que se gestaron las básicas formas gitano-andaluzas. Algo de todo eso empezó ya a producirse cuando, a mediados del siglo pasado, salta el flamenco desde el anonimato familiar a los escenarios públicos y empieza a cambiar de signo la más recóndita naturaleza del cante. También el «jazz» —dicho sea de pasada—, con quien guarda el flamenco no pocas afinidades de cuna y de trámites expresivos, atravesó por muy parecidas experiencias. El sentido de un ceremonial privado, de un rito poco menos que secreto, se apropia de unos recursos más accesibles y dinámicos para poder ser trasvasado a una programación escénica, donde nada podía ya responder a los mismos dispositivos humanos. No se trata de ninguna nostálgica objeción, sino de una evidencia que incluso favoreció de rechazo una más amplia apreciación de algo desconocido hasta entonces. Es cierto que el flamenco pactó con su más recalcitrante enemigo histórico —el mundo burgués—, pero también supo mantenerse adherido a su propia y subterránea raigambre emocional.

No cabe duda que esa desvinculación del flamenco respecto a sus originarias motivaciones sociológicas ha supuesto un cambio humanamente deseable, aun contando con los presuntos enmascaramientos que ello llevó consigo. Pero, de la misma forma que sería un literal despropósito exigirle al intérprete, en beneficio de una teórica concordancia entre lo que canta y lo que vive, que se reintegrase a los infrahumanos reductos en que se elaboró el flamenco, también resultaría plausible pedirle a ese **cantaor** que se acomodara a los nuevos registros humanos en que se desenvuelve. ¿Por qué idealizadas o retrógradas razones no va a concedérsele al flamenco la opción a que se renueve conceptualmente —aun sin salirse de sus básicos esquemas formales— a medida que los tiempos reclaman una nueva actitud del intérprete frente a las nuevas realidades? La estatificación del cante en la temática de su fase fundacional podrá seguir siendo —quién lo duda— una especie de ejemplo clasicista, históricamente modélico pero no traspasable, como tal contenido ideológico, a un contexto contemporáneo. Ningún arte —popular o no— puede dejar de acusar el dinámico impulso de la Historia. Y el flamenco fraguó su carácter íntimo y su humana razón de ser en unas coyunturas sociales abolidas de algún modo por ese mismo desplazamiento histórico. La cueva o la barraca, la vida sórdida e inmisericorde de los primeros intérpretes gitanos, ya no son más que recuerdos latentes en el catálogo emocional del cante, más aletargados cada vez, como tales evidencias de cada día, entre las nuevas y acuciantes solicitaciones de nuestra inmediata realidad.

No es fácil, a estas alturas, pretender una rehabilitación sociológica del flamenco por el sistema de desenmascarar sus ya endémicas manifestaciones. Pero lo que sí puede conseguirse, contando precisamente con ciertos cambios de mentalidad en torno a la presunta voluntad acusadora del cante, es ir anulando la propagación de tantas penosas tipificaciones por medio de la defensa de una legítima renovación. Como es lógico, la empresa ofrece no pocas trabas, referidas principalmente a lo reacio del mal que se intenta atajar. Han sido muchos los años en que el flamenco, mimetizado por tantos fáciles triunfos y tantas equívocas abdicaciones, ha venido saturando sus vías de expansión de la peor forma que podía hacerlo, esto es: aireando sus más falseados artificios expresivos, sus más rutinarios y miméticos planteamientos, y negándose sistemáticamente a remozar sus propias concepciones humanas.

Un nuevo polo de atracción empieza a concretarse, sin embargo, en las más recientes andanzas del flamenco. Con no escasa frecuencia, la atención gira ahora en torno a la fijación de un reajuste comunicativo entre el intérprete y el renovado sector de la sociedad a quien se dirige. Si lo que de verdad se intenta es revitalizar el contenido del flamenco para huir de sus tediosas y reiterativas deformaciones, no cabe duda que ya han madurado algunos positivos frutos a este respecto. Nos referimos, en especial, a la actualizada correspondencia entre la temática del cante y el complejo de factores históricos en que hoy se manifiesta. El flamenco, que ha sido siempre —ya se dijo— algo así como una impuesta y sumisa protesta sin destinatario, ha optado por ele-

Antonio Mairena.

girlos. Tal vez el futuro del cante dependa de ese remozamiento, que no es sino un modo de enriquecer sus fuentes primitivas.

La fragua de los Mairena

Si queremos hallar razones para historiar el insondable misterio del cante flamenco, debemos penetrar en el hogar gitano bajoandaluz, único reducto donde encontraremos su rastro, su aliento y su legítima esencia. Porque la familia gitana bajoandaluza venera el cante, siente por el cante y respira por él. Lo guarda todavía como oro en paño, como un legado de familia, casi como una biblia heredada a lo largo del tiempo. Incluso en estos días en que el gitano se asoma a todos los estratos de la sociedad y de hecho toma parte en casi todas las tareas comunes, disolviéndose entre la gente, abandonando su barrio, instalándose en otras latitudes urbanas, poniéndose al ritmo de la época.

Mas, a pesar de ello, la casa gitana sigue guardando un tesoro, una riqueza espiritual y humana a la que no renuncia: el cante. Un ejemplo claro y definitivo es la casa de los Mairena, la muestra rotunda de unos determinantes raciales y de una sensibilidad artística que nos puede acercar a lo que antaño pudo ser el origen y el esplendor de un arte.

Mairena del Alcor, como todo pueblo de la Bética, tuvo siempre su gitanería, su feria de fama, su abolengo flamenco. Cortijadas y herrerías dieron trabajo al gitano, que de una vez para siempre dejó de ser nómada, atraído quizá por la comprensión y las similitudes con el pueblo andaluz. En Mairena del Alcor asentaron sus reales gitanos trashumantes hace muchos siglos: ¿cinco, seis? Y de esa antigua ralea nació Rafael Cruz Vargas, fragüero de oficio, aficionado por sangre al cante, casado con su **prima** Aurora García Heredia, gitana de la misma estirpe y bailaora del mejor salero en las fiestas íntimas. Estos son los padres de los Mairena, un trío, una dinastía que por sí sola podría mantener vivo el cante en toda su dimensión y variedad, en su más auténtica jondura y pureza.

Antonio Mairena es la suprema maestría interpretativa. La voz que ha querido averiguar y poner de pie, desenterrándolos, los ecos primigenios del cante, las tonás más ensimismadas, las **siguiriyas** más oscuras, los lamentos de un remoto ayer perdido en los milenios, los solemnes **martinetes** de sus dramáticos antepasados. Y lo ha conseguido, ha recuperado una grandeza que el cante estaba a punto de perder. Es su cante la Historia rediviva. Para ello ha tenido que entregar su vida a una ley gitana que era su vocación desde niño, de niño al pie del yunque y del fuelle, en la fragua, admirando y emulando a un Manuel Torre, a un Tomás Pavón, a cuantos hombres legendarios de su raza conoció o soñó, entendió, en una palabra. Y junto a esa maestría interpretativa y recreadora, Antonio Mairena consigue para el arte de su gente un respeto y un reconocimiento universal, una categoría social. Lleva el cante más allá de los tablaos y los escenarios, lo adentra en los estudios antropológicos y sociológicos, interesando a los intelectuales de nuestro tiempo, lo presenta y lo interpreta en los claustros de la Universidad, lo acopla a la liturgia de la Iglesia, lo incrusta en los grandes acontecimientos artísticos...

Indiscutiblemente, con Antonio Mairena el cante alcanza su plenitud, y el cantaor, prestancia social. Mas todo ello sin traicionar su naturaleza, sin mistificarlo jamás, sino devolviéndole los valores congénitos que fluyen en la casa gitana.

Y junto a Antonio, Curro, su hermano mayor, todo negrura gitana arcaica, siguiriyero purísimo a golpe de sentimiento y de reaños. Y la fuerza joven de Manuel, voz fresca, con donosura y duente. Cuando esta casa gitana canta, tienen presente aquella fragua heredada del abuelo Antonio Cruz Reyes, su contorno y su contexto, un ambiente legítimo, que recupera cierto halo ancestral y sobrecoge y encandila los sentidos de quien escucha o participa en la reunión de cabales. Son los quejíos, los melismas, los tercios del cante, los lloros y clamores de tres voces que se apoyan en la sangre y en un sufrimiento inmemorial. Antonio, Curro y Manuel constituyen actualmente un reducto de vida para el cante gitano-andaluz, significan una salvación para un arte y también —y esto sí que es gracioso— un culmen difícilmente repetible de cara al futuro y posiblemente comparable con el mejor pasado.

Antonio Cruz (Antonio Mairena) nació en 1912. En 1962 le fue concedida la Llave de Oro en el Concurso Nacional de Arte Flamenco de Córdoba. Ha colaborado con Ricardo Molina en la preparación de «Mundo y formas del cante flamenco» (1963), el texto más solvente de cuantos se han publicado sobre la materia. Como especial muestra de su abundante discografía debe citarse su **Gran historia del cante gitano**, en tres LPs. Su hermano Manolo nació en 1939, y se ha destacado por adaptar a un nuevo reajuste del flamenco algunas formas procedentes del cancionero popular andaluz, como las **bamberas** o los **verdiales**. Curro es el único de los tres que no ha querido hacerse profesional.

DICCIONARIO: GIGANTES DEL FLAMENCO

AGUJETAS, El (Manuel de los Santos Pastor).—Una de las últimas revelaciones del cante de Jerez, aprendió de su padre en una fragua. Si su técnica no es perfecta, su cante puro, desnudo, trágico y gitano posee una jondura insólita en los últimos años, con resonancias de Manuel Torre. El Agujetas es uno de los escasos conservadores del cante más puro. Empezó a grabar en 1970.

ANDONDA, La.—Nacida en Morón hacia 1840, es la figura típica de gitana turbulenta y de rompe y rasga. Fue conocida como cantaora de **siguiriyas** y **soleares** y vivió en Triana amancebada con El Fillo.

ANICA LA PIRIÑACA.—Ana Blanca Soto, La Piriñaca, nacida en Jerez en 1910, puede representar, con muy especiales garantías, una de las últimas supervivencias de ese doméstico anonimato en que fraguó el flamenco desde fines del siglo XVIII. Al margen de toda vinculación con el profesionalismo, y aislada en su oscuro rincón nativo, La Piriñaca ha sido siempre como el símbolo de una humilde y dramática manera de vivir y entender el cante. Su lección estilística, proveniente de la más genuina cantera gitana del barrio de Santiago, de Jerez, no contiene el menor asomo de artificio, y toda su chorreante emoción expresiva obedece a la mejor ley flamenca. Se ha destacado —casi siempre en la espera l o c a l— como una extraordinaria cultivadora de **martinetes, siguiriyas, soleares** y **bulerías,** cuyas mejores interpretaciones están recogidas en el **Archivo del cante flamenco.**

AURELIO EL DE CADIZ (Aurelio Sellé).—Nacido en 1887, aspirante a torero en su juventud, debe considerársele como el gran pontífice de la tradición flamenca de su ciudad natal. Aunque siempre permaneció al margen del profesionalismo, actuando por lo común en reuniones privadas, su ejemplo de **cantaor** no dejó nunca de propagarse como lo que realmente era: un medio insustituible para conectar con los viejos estilos locales. Aurelio supo conservar el óptimo legado expresivo de sus paisanos Paquirri el Guanté y Enrique el Mellizo, es decir, de la más representativa estirpe de los cantes propios de Cádiz. Sus interpretaciones de **soleares** y **cantiñas, tangos** y **tientos** definen otros tantos insuperables renuevos de la mejor escuela flamenca gaditana del siglo XIX. Sellé fue invitado a actuar en la coronación de Isabel II de Inglaterra y en otros acontecimientos similares. Aunque sus discos no dan la medida del **cantaor,** son, no obstante, de gran valor documental.

BENI DE CADIZ.—**Cantaor** de raza gitana, nacido en Cádiz en 1933. Destacado en las **bulerías,** consigue un cante «largo» que le ha valido justo renombre.

BERNARDA y FERNANDA DE UTRERA.—Fernanda Jiménez Peña, nacida hacia 1920 en el sevillano pueblo de Utrera —de ahí su nombre artístico—, es sin duda la más representativa y vigorosa **cantaora** dada a conocer en el último cuarto de siglo. Perteneciente a una familia gitana de muy antigua vinculación con el flamenco, supo rescatar con una admirable sabiduría expresiva ese incontaminado venero tradicional. Sus interpretaciones de **soleares** suponen, sobre todo, la más legítima conservación de variantes locales con que podemos contar hoy. Su hermana Bernarda, algo menor que ella, se ha destacado principalmente en las recreaciones personales de estilos «festeros» gitanos, siendo la más acreditada exponente femenina actual de **bulerías** y **tangos.** Las más valiosas muestras de cantes de ambas hermanas están incluidas en las grabaciones antológicas **Potaje gitano de Utrera** y **Archivo del cante flamenco.**

BERNARDO EL DE LOS LOBITOS (B. Alvarez Pérez).—Nacido en Alcalá de Guadaira (Sevilla) en 1886, pero desde niño residió en Sevilla, en donde pronto se aficionó a los «cafés cantantes» y otras juergas flamencas. Apodado El Niño de Alcalá, debutó en un café sevillano y pronto fue contratado en Madrid ya con su actual nombre (debido a una **bulería** que había oído a un montañés). Durante muchos años fue la figura máxima en Madrid. Especializado en los **cantes de Levante,** destacaba también en **siguiriyas** y **soleares,** géneros todos en que ha sido considerado maestro. Murió en Madrid el 30 de noviembre de 1969, dejando una abundante y óptima discografía.

Bernarda Utrera.

CAGANCHO (Manuel Rodríguez).—Hijo del Tío Antonio Cagancho y tío del torero de igual apodo, nació en Triana hacia 1860, de raza gitana. Fue uno de los definidores

y creadores de los estilos trianeros, sobre todo en unas **siguiriyas** sobrias y sentidas. Tuvo el oficio de fragüero.

CAMARON, El.—José Monge, el «Camarón», es sin duda el más joven y también el más sorprendente **cantaor** dado a conocer en nuestro tiempo. De raza gitana y nacido en San Fernando, en la bahía de Cádiz, hace apenas veinte años, su figura ocupa ya un puesto de excepción en la panorámica actual del flamenco. Asombra, desde luego, comprobar cómo la extrema juventud no ha impedido en este caso el ascenso a una insólita madurez. El Camarón ha sabido reconstruir con una pujanza excepcional algunas viejas formas de **siguiriyas** y **soleares** y, al mismo tiempo, ha sometido a su inconfundible temple estilístico otras diversas modalidades de **cantiñas** gaditanas, **tangos** y **bulerías.** Una voz honda y desgarrada se une al más riguroso sentido del compás. Todo lo que El Camarón interpreta procede de la más pura entraña emocional gitana y ha sido reelaborado a través de las propias y turbadoras intuiciones expresivas del **cantaor.** Sus actuaciones en el madrileño **tablao** Torres Bermejas y sus dos primeros discos han venido a confirmar con todas las garantías ese puesto de privilegio que ha alcanzado ya en la historia contemporánea del cante.

CANARIO, El (Manuel Reyes).—Nació en Alora (Málaga) hacia 1875. Creador de un estilo personal de **malagueñas,** con escuela propia, a imitación de Juan Breva. Lo mató de una puñalada el padre de La Rubia, al parecer por celos profesionales. También era malagueño EL CANARIO CHINO, sevillano, del siglo pasado. Murió asesinado también, de un pistoletazo.

CARACOL EL VIEJO (Manuel Ortega).—Nació en Cádiz en 1881 y es padre de Manolo Caracol. Gran **cantaor** de **siguiriyas** y **soleares,** pasó casi toda su vida como mozo de espadas de su pariente Joselito el «Gallo», hasta que éste murió en Talavera en 1920. Hombre anecdótico, ha pasado a la historia como prototipo del gitano andaluz.

CEPERO, José (Jerez, 1888-Madrid, 1960).—Uno de los cantaores más largos de los últimos tiempos. Muy completo, destacó sobre todo en **fandango,** aunque era igualmente bueno en **soleares** y **siguiriyas,** que cantaba con perfecto compás. Cuando sólo tenía nueve años, alternaba en Cádiz con Chacón y Fosforito. Autor de gran parte de las letras (populares) que cantaba, se le conocía como **Poeta del cante;** dejó grabadas unas doscientas. Vivió casi siempre en Madrid, como gran señor del cante, y dejó una amplísima discografía.

CURRO DULCE (Francisco Fernández).—Gitano nacido en Cádiz, uno de los más grandes **cantaores** de **siguiriyas** y **cañas.** Creador de escuelas y de estilos, se le considera uno de los mejores intérpretes del flamenco de todas las épocas. Alcanzó su mayor fama a finales del siglo pasado.

CURRO MOLINA (El Señó Manuel Molina). Gitano de Jerez, nacido en torno a 1865. Maestro de Manuel Torre, creó una **toná** a la que dio nombre y fue uno de los grandes y primitivos profesionales del cante, de ahí el respetuoso nombre con que se le conocía. Magistral en **siguiriyas** y **martinetes,** tuvo que abandonar prematuramente el cante debido a la sordera.

CURRO PABLA (Francisco de Paula Ortega Vargas).—Eminente siguiriyero gitano, nacido en Puerto Real y hermano de El Fillo. Unicamente se sabe de él que murió asesinado por celos, de una puñalada, en Triana.

CHACON, Don Antonio.—Aunque la figura de Chacón se sitúa, cronológicamente, entre los siglos XIX y XX —nació en Jerez en 1865 y murió en Madrid en 1929—, las muy definidas peculiaridades de su cante hacen de él un valioso punto de referencia dentro de la posterior evolución estilística del flamenco. Chacón, que no era gitano, procuró despojar al cante de sus tortuosos hermetismos para facilitar una más generalizada comprensión. Dotado de unas óptimas facultades, puso de moda la voz de falsete y vulgarizó una serie de formas flamencas secundarias, principalmente referidas a los **fandangos** malagueños y granadinos. Ni su voz ni su personalidad podían adaptarse a los cantes gitano-andaluces primitivos. De esa actitud se derivó un modo de entender el flamenco ya desplazado de sus originarias raíces humanas y artísticas, lo cual nada tiene que ver con ese otro innegable mérito de Chacón como divulgador de algunos cantes no gitanos por muy amplios sectores de público. Dejó grabadas abundantes muestras de esta labor, hoy muy dicíciles de encontrar.

CHATO DE LA ISLA, El.—Nacido en la isla de San Fernando hacia 1910, vive en Madrid desde 1955, en donde lleva una buena carrera de profesional. Se le considera uno de los **cantaores** más completos de la actualidad, especializado en los cantes de compás, **bulerías** y **fandangos.** Es muy peculiar una **salía** en que mezcla los ayes andaluces con otros de origen árabe.

CHATO DE JEREZ, El.—Gitano llamado Sebastián y nacido en Jerez en torno a 1855. Parece que fue persona muy cordial y

El Camarón.

El Chocolate.

El Fosforito.

sencilla, y se destacó sobre todo en una personal **siguiriya.**

CHOCOLATE, El.—De raza gitana y nacido en Jerez —él supone que hacia 1930—, Antonio Núñez, el «Chocolate», es uno de los más intuitivos y turbadores representantes contemporáneos de cante flamenco. Sus recios estilos de **siguiriyas** y **soleares, tangos** y **bulerías,** siempre rebosantes de imprevisibles fulguraciones, conectan con los más decisivos aprendizajes gitanos de Triana y Jerez. Ha salido muy raras veces de su zona nativa —hoy vive en Sevilla— y actúa con regular frecuencia en los festivales flamencos de la región. Sus mejores cantes están recogidos en disco.

DIAMANTE NEGRO (Manuel Valencia).—Gitano nacido en Jerez en 1940, en el seno de una familia aficionada al cante. Desde muy joven ha estado actuando en tablaos y todo género de espectáculos; también ha grabado varios discos. Destacan sus **siguiriyas** y **saetas.**

DIEGO EL MARRURRO.—Gitano de Jerez, gran siguiriyero, que destacó a finales de siglo. De su estilo, pasión para los grandes aficionados, se hacen todavía versiones, como demostración del personal magisterio de El Marrurro.

DIEGO EL PEROTE.—Gitano de Alora (Málaga), nacido en 1885. También se le conoce por el alias **El Pijín.** Fue uno de los mejores malagueñeros de principios de siglo.

ENRIQUE EL MELLIZO (Francisco Antonio Jiménez Fernández. Cádiz, 1848-1906).—Gitano que trabajó como puntillero y en el matadero municipal de su ciudad. El nombre está deformado de Enrique el del Mellizo, pues el gemelo era su padre. Está considerado como uno de los más importantes intérpretes de todos los estilos, dueño de una poderosa intuición musical, vigor gitano y jondura en el cante. Considerado también maestro de hombres como Chacón y Torre, además de su amplitud temática, creó una famosa **malagueña,** tal vez la más gitana de las conocidas. En 1970 se le dedicó un grandioso homenaje organizado por el flamencólogo Fernando Quiñones.

ESPELETA, Ignacio.—Gitano nacido en Cádiz en 1867 e iniciador de una larga dinastía de intérpretes de **cantiñas** y otros cantes «festeros», que dominaba y supo recrear. También se destacó en **bulerías** y **alegrías.**

FARINA, Rafael.—Gitano de Salamanca, nacido hacia 1930. Era un buen intérprete de **fandangos,** pero terminó pasándose a lo aflamencado o género andaluz, con lo que perdió todo su prestigio. No obstante, ha grabado docenas de discos, y todavía en 1973 los vende muy bien.

FERNANDA DE UTRERA.—Véase BERNARDA.

FERNANDO EL DE TRIANA (Fernando Rodríguez).—Además de **cantaor** y bailarín fue uno de los primeros flamencólogos. Es capital su libro **Arte y artistas flamencos.** Nació en torno a 1870. También compuso numerosas coplas.

FILLO, El.— Es uno de los **cantaores** más famosos y misteriosos de toda la historia del flamenco. Se llamaba Francisco, Antonio o Diego Ortega Vargas y nació en San Fernando o Puerto Real hacia 1820. Su voz ronca y quebrada daría nombre a una forma de cantar: **afillá.** Parece que conocía todos los cantes, especialmente las **siguiriyas.** Vivió en Triana casi siempre, con La Andonda.

FOSFORITO (Francisco Lema).—Gitano de Cádiz, donde nació hacia 1865. El apodo se debía a que era delgado y alto. Fue un cantaor largo, uno de los primeros profesionales de raza gitana, destacado en **malagueñas.** Actuó mucho en Madrid junto a Chacón, del que fue gran amigo.

FOSFORITO II.—Antonio Fernández, «Fosforito», es un óptimo ejemplo de **cantaor** concienzudo y excepcionalmente dotado. Nacido en Puente Genil (Córdoba) en 1932, ha asimilado con ejemplar provecho una amplísima gama de formas flamencas, que van desde los estilos básicos de **siguiriyas** y **soleares** a las especies subalternas de los fandangos malagueños y levantinos. Ha actuado en diversas compañías y **tablaos,** y le han sido otorgados varios premios de interpretación, entre ellos el del Concurso Nacional de Cante Flamenco (Córdoba, 1965).

FOSFORO DE VALLADOLID (Manuel Rafael de Vega, 1945).—Es uno de los mejores intérpretes jóvenes del cante de **Levante.** Obtuvo, entre otros galardones, un premio en el IV Concurso de Córdoba.

FRASQUITO YERBAGUEÑA (F. Gálvez).—Granadino, nació hacia 1855. Sus personalísimos **fandangos** le consiguieron un premio del concurso de su ciudad. También cantaba magníficamente los **verdiales.**

Manolo Caracol.

FRIJONES o CURRO FRIJONES (Antonio Vargas).—Gitano de Jerez, uno de los mejores soleaores de la historia del cante. Murió hacia 1930. Sus extrañas costumbres, tanto como sus buenas interpretaciones, le hicieron muy popular. Para Chacón era casi un ídolo, y acudía frecuentemente a escucharle. Se han hecho célebres sus coplas dedicadas a temas matrimoniales.

GORDITO DE TRIANA, El.—Sevillano especialista en **fandangos.** Parece que nació hacia 1920.

GLORIA, El (Rafael Ramos Antúnez).—Jerezano nacido hacia 1908. El apodo le viene por un villancico en que repetía esa palabra. De familia de **cantaores,** trabajaba en el campo hasta que, de repente, se hizo profesional. Fue uno de los **cantaores** más deslumbrantes por la fuerza, el ritmo y la gracia. Vivió casi siempre en Sevilla, y sus grabaciones se consideran «libros de texto» del cante.

GUAPO, El (Juan Romero Pantoja).—Gitano de Jerez, nacido en 1935. Ha ganado los premios más importantes de **saeta,** aunque también conseguía muy bien otros cantes. Aunque no es profesional, actúa en festivales. Obtuvo la Copa de Jerez de la Cátedra de Flamencología (1959).

ISABELITA DE JEREZ (I. Ramos Romero). Gitana jerezana nacida en 1898, tesoro vivo de los cantes jerezanos. Se la considera como una de las más puras representantes de la autenticidad gitana. Ha dejado numerosos discos grabados.

JARRITO (Roque Montoya).—Nacido en San Roque hacia 1920, es un execelente **cantaor** largo, buen conocedor de todo género de cantes. Su obra ha sido reconocida con la concesión de numerosos premios.

JOAQUIN LACHERNA (J. la Serna, deformado de la fonética gitana).—Tío de Manuel Torre, nació en Jerez hacia 1860. Fue un cantaor largo, cónocedor de todos los estilos puros jerezanos, que enseñó a muchos otros.

JOAQUIN EL DE LA PAULA.—Gitano nacido en Alcalá de Guadaira hacia 1870. Aunque no fue profesional, y gracias sobre todo a sus **soleás,** está considerado como uno de los grandes creadores del cante gitano.

JOSELERO DE MORON.—Nacido en Morón a principios de siglo, ciudad en donde reside, de raza gitana, se ha destacado últimamente en varios festivales andaluces. Sus **soleares, siguiriyas** y **bulerías** han tenido gran aceptación en discos.

JUAN BREVA (Antonio Ortega).—Nacido en Vélez-Málaga en 1840, es uno de los nombres más insignes del cante. Las **bandolas** de su tierra fueron llamadas más tarde «cante de Juan Breva». Se dice que en 18[illegible] actuaba en Madrid en tres locales al mismo tiempo, por lo que le pagaban quinc[illegible] duros de oro diarios. También se dice qu[illegible] Gayarre lloró al escucharle y que actu[illegible] varias veces ante los Reyes. Llegó a se[illegible] riquísimo, pero murió pobre. En Mála[illegible] existe con su nombre una de las mejore[illegible] peñas del cante.

JUAN ENCUEROS (Juan Ortega).—Gitan[illegible] de Puerto Real, hermano de El Fillo y d[illegible] Curro Pabla. El apodo le viene de su de[illegible] harrapado modo de vestir. Murió de un[illegible] puñalada trapera, según cantaba El Fill[illegible] en una copla.

JUAN JAMBRE (Juan Flores Pomares).—G[illegible] tano de Jerez, nacido a principios de s[illegible] glo, llamado así por su viveza. Fue u[illegible] admirable siguiriyero, y se cuenta qu[illegible] tuvo toda una noche sin cantar en el a[illegible] mijar de la viña jerezana al mismo Ma[illegible] nuel Torre, porque era dificilísimo re[illegible] nudar su tono. Ganó muchos premios.

JUAN MOJAMA.—Cantaor gitano, nacido e[illegible] Jerez a principios de siglo y muerto e[illegible] Madrid hacia 1950. Casi desconocido aún[illegible] hoy, tenía un don especial para la que[illegible] y comunicaba su cante desde el primer [illegible] pío. Ha dejado valiosas grabaciones d[illegible] **tangos, bulerías, soleares** y **siguiriyas.**

JUAN TALEGA.—Juan Fernández —el **can**taor Juan «Talega»— nació en Dos Her[illegible] manas (Sevilla) en 1892 y pertenece a un[illegible] de las familias gitanas de más significativ[illegible] influencia en los anales flamencos de l[illegible] región. Su padre, Agustín Fernández, y s[illegible] tío, Joaquín el de la Paula, fueron, desd[illegible] luego, los máximos exponentes de los vi[illegible] jos estilos por **soleares** de Alcalá de Gu[illegible] daira, que recrearon con un sello persona[illegible] incónfundible. Juan recogió esas enseñan[illegible] zas y, sin salir apenas de su órbita nativa[illegible] llegó a constituirse en el más fiel depos[illegible] tario y en el más decisivo propagador d[illegible] los cantes gitano-andaluces enraizados e[illegible] su propia casa. El ha sido uno de los má[illegible] puros y patéticos intérpretes de **tonas, s[illegible] guiriyas** y **soleares** surgidos en el últim[illegible] medio siglo. Obtuvo el premio de hono[illegible] en el Concurso Nacional de Arte Flamenc[illegible]

(Córdoba, 1959). Ha realizado muy escasas grabaciones, siendo verdaderamente ejemplar la que aparece incluida en el **Archivo del cante flamenco.** (Murió en 1971.)

JUANELO DE JEREZ.—Nació en Jerez, se piensa que entre 1820 y 1840. Fue uno de los mejores cantaores de su tiempo, sobre todo en **tonás.** Juanelo, nombre por el que también se le conoce, fue el que suministró a Demófilo (Antonio Machado Alvarez) abundantes datos sobre flamencología, que el folklorista haría llegar hasta nosotros.

LEBRIJANO, El.—Oriundo de una familia gitana de Lebrija (Sevilla), a la que pertenecieron, desde el siglo pasado, varias relevantes figuras flamencas, Juan Peña, el «Lebrijano» —nacido en 1941— forma parte de la más íntegra nómina de **cantaores** surgidos en los últimos decenios. Familiarizado desde niño con los primitivos cantes gitano-andaluces, ha ido reestructurándolos dentro de su propia personalidad con una singular riqueza de matices expresivos. Ultimamente ha desempolvado un valioso ejemplo de **corrida** o romance gitano. Organiza anualmente unos festivales flamencos en su pueblo natal y ha actuado en numerosos países con diferentes grupos.

MANOLO CARACOL.—Descendiente de una de las dinastías gitanas andaluzas de más categórica significación en la historia del flamenco —basta recordar a un Enrique Ortega, una Gabriela Ortega, madre de los «Gallo», o un Curro Dulce—, la figura de Manuel Ortega, el «Caracol», posee una muy característica importancia en el desarrollo contemporáneo del cante. Nacido en Sevilla en 1910, obtuvo —siendo todavía un niño— uno de los premios del Concurso de Cante Jondo organizado por Manuel de Falla (Granada, 1922). A partir de entonces, sus andanzas flamencas han sido tal vez un poco contradictorias. Poseedor de un acento gitano de muy hondas e insuperables resonancias, prefirió a veces supeditar ese legítimo temple expresivo a los inmediatos triunfos teatrales, canalizados principalmente a través de sus actuaciones en compañía de Lola Flores. Hoy, cuando ya el «Caracol» sólo canta muy esporádicamente, puede juzgarse su movida experiencia artística como una especie de oscilación entre el sometimiento a las equívocas exigencias de los escenarios y la radical integración en las más verídicas fuentes flamencas. Su grabación de mayor interés es la titulada **Una historia del cante jondo.** Falleció en accidente de coche el 4 de marzo de 1973.

Manolo Caracol.

LOCO MATEO, El—Gitano de Jerez, muy conocido en su tiempo por sus actuaciones en Sevilla. Se dice que llegaba a llorar en sus interpretaciones, y de ahí le vino el apodo. A finales del siglo pasado era muy popular.

MACANDE (Gabriel Díaz López).—Gitano de Puerto de Santa María, nacido hacia 1907, miembro de una familia de mudos y vendedores de caramelos. Según F. Quiñones, tenía una voz hermosísima. Todavía se recuerdan sus **fandangos** y sus pregones por **siguiriyas.** Murió loco antes de los cincuenta años.

MALENA, Francisco o Curro.—Gitano nacido en Lebrija en 1944, abandonó el campo a raíz de un festival de Mairena del Alcor, en que se destacó como intérprete de cantes **festeros,** sobre todo **bulerías.** Ha cantado en tablaos de Sevilla y grabado algunos discos muy bien acogidos.

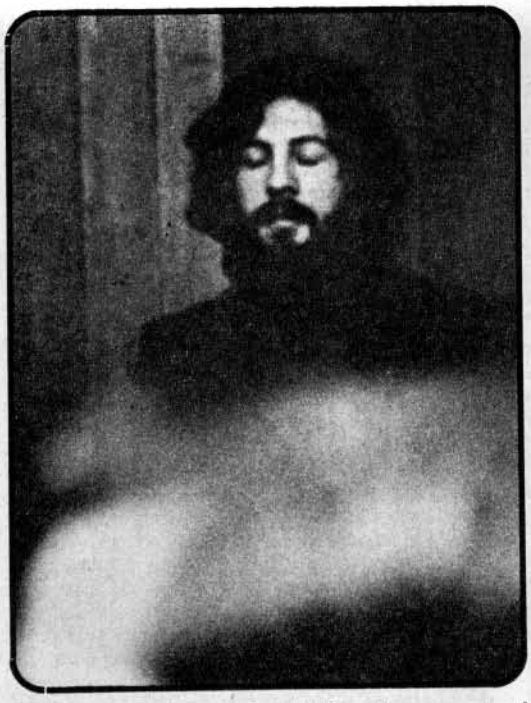
MANOLITA DE JEREZ (Manuela Cauqui Benítez).—Jerezana nacida en 1935, intérprete destacada de las **malagueñas** de Chacón. Ha recorrido los escenarios de medio mundo con un repertorio excelente. También es muy hermosa.

MANOLO VARGAS.—Gitano nacido en Cádiz en 1907, en el seno de una familia de estirpe **cantaora.** Supo agitanar las **alegrías.** Durante varios años trabajó en el tablao madrileño Zambra, hasta que en 1969 enfermó de la garganta. Ese mismo año murió.

MANUEL CENTENO (M. Jiménez Centeno). Nacido en Sevilla en 1885, fue novillero hasta que dos cornadas le alejaron de la fiesta. Eminente saetero, llegó a cantar en presencia del Rey Alfonso XIII. Trabajó incansablemente hasta 1961, año en que murió en Cartagena, poco después de una actuación.

MANUEL TORRE.—Manuel Soto Loreto, más conocido como Manuel Torre a El Niño de Jerez, es una de las más fascinantes personalidades de toda la historia del flamenco. Nacido en Jerez en 1878 y muerto en Sevilla en 1933, su genialoide y casi mítica figura de **cantaor** gitano lo convierten de hecho en un imprescindible nudo de enlace entre el apogeo decimonónico del cante y su más fecunda situación contemporánea. Las enseñanzas de Manuel Torre —el de los «sonidos negros» glosados por García Lorca y Alberti— no se ol-

CAPITULO VII. Página 15



Manuel Molina.

Hermanas Utrera.

vidaron jamás en el ámbito gitano andaluz. Sus imprevisibles y enigmáticos relumbres creadores, los repentinos arañazos de su «duende», cimentaron una imborrable y ejemplar manera de vivir y sentir el flamenco. Recogió la más íntegra herencia de los viejos estilos gitanos y la reelaboró con una magistral intuición expresiva; al margen de sus insuperables creaciones de **siguiriyas** y **martinetes,** dominó y engendró otras numerosas especies de cantes. Alcanzó a realizar algunas grabaciones, que hoy son también —lógicamente— rarezas discográficas.

MARIA BORRICO.—Parece que nació en San Fernando o en Jerez a mediados del siglo pasado. Si sus **siguiriyas** han quedado como ejemplo oral de jondura, se carece por completo de noticias sobre la **cantaora.**

MARIA LA MACARRONA (M. Vargas).—Hermana de la **bailaora** Juana la Macarrona, nació en Jerez hacia 1870. Debe su celebridad a sus actuaciones en los «cafés cantantes» a principios de siglo, sobre todo en cantes **festeros.**

MENESE, José.— Nacido en 1942 en Puebla de Cazalla (Sevilla) —otro de los más característicos enclaves geográficos en que se desarrolló originariamente el flamenco—, José Menese debe considerarse como uno de los máximos **cantaores** incorporados al mundo profesional en el último cuarto de siglo. Dotado de una extraordinaria fuerza comunicativa, posee a la vez un profundo conocimiento de la verdad histórica del cante y de sus razones humanas y artísticas. Sus personales reajustes de **tonás, siguiriyas, soleares** y **tientos** suponen otras tantas insuperables pruebas de la identificación del **cantaor** con las más incontaminadas raíces del flamenco. A esas valiosas aportaciones estilísticas hay que añadir su intrépida tarea de actualización sociológica del cante a través de un nuevo y positivo enfoque de los temas. Puede afirmarse que, a partir de esa revitalización argumental, el flamenco ha empezado a dejar de ser lo que siempre ha sido: una especie de protesta sin destinario. Menese ha obtenido, entre otros galardones, el Premio de Honor en el Concurso Nacional de Arte Flamenco (Córdoba, 1965). Tres óptimas selecciones de sus cantes han sido grabadas por la casa RCA Víctor.

MERCE (José Soto Soto).—Gitano de Jerez, nacido en 1952. Es rubio. Es una de las grandes promesas del cante, por su gran dominio de casi todos los estilos. Fue descubierto cuando era cantor en la basílica de la Patronal de Jerez. Posteriormente ha actuado en varios tablaos y grabado algunos discos.

MORENO, Manuel.—También conocido como El Feo Juanelo, nació en Córdoba en 1831 y murió en 1907. Fue picador de Lagartijo (el viejo) y **cantaor** no profesional, muy bueno en el cante grande por **serranas** y **soleares.**

MORENTE, Enrique (1942).—Granadino, está considerado como uno de los más firmes valores jóvenes. Ha actuado en numerosos festivales culturales y pertenece al elenco de Zambra, de Madrid. Es el primer **cantaor** que ha actuado en el Ateneo de Madrid, y obtiene tanto éxito en esta ciudad como en México. Seguidor de los viejos estilos puros, ha sabido injertarles una nueva cultura poética de raigambre popular. En 1964 actuó en el pabellón español en la Feria de Nueva York.

NIÑA DE LOS PEINES.—Pastora Pavón, nacida en Sevilla en 1890 y muerta en esa misma ciudad en 1969, ha sido sin duda la más dinámica y completa **cantaora** de todos los tiempos. Si su hermano Tomás representa el rigor tradicional y el mé todo, ella es la gran reformadora, la que sometió a su inconfundible personalidad gitana y a sus prodigiosas intuiciones la totalidad de las formas flamencas conocidas, desde las más venerables a las que aún no habían sido reelaboradas del todo

dentro del crisol gitano-andaluz. Efectuó en numerosos casos auténticas creaciones personales y dotó a muchas formas secundarias de la más íntegra temperatura flamenca. A ella habrá que acudir siempre en busca de las más profundas razones humanas y artísticas del cante. Los sorprendentes hallazgos rítmicos de Pastora, sus desbordantes quejumbres melódicas, constituyen, efectivamente, una lección inagotable en la historia del flamenco.

ONOFRE.—Nombre por el que se conocen diversos miembros de una familia cordobesa de **cantaores** no profesionales. El primero fue Ricardo Moreno Mondéjar (1864-1940), alias Media Oreja, picador de toros (un animal le rompió la oreja de un pisotón). Fue un **cantaor** muy largo, del género grande, especialista en **martinetes** y **serranas.** Sus hijos Ricardo, Manuel y José son también buenos **cantaores.** José ha publicado el libro **Cantares de José Moreno Onofre.** Es padre a su vez de Rafael y Emilia, ambos con grandes facultades, pero se niegan a hacerse profesionales y sólo cantan entre amigos.

ORTEGA, Enrique (alias El Almendro).—Nacido en Sevilla a finales de siglo, fue banderillero de su primo Joselito. Nunca fue profesional, pero era muy admirado en las reuniones de cabales. Sus **fandangos** gitanos le dieron justo renombre.

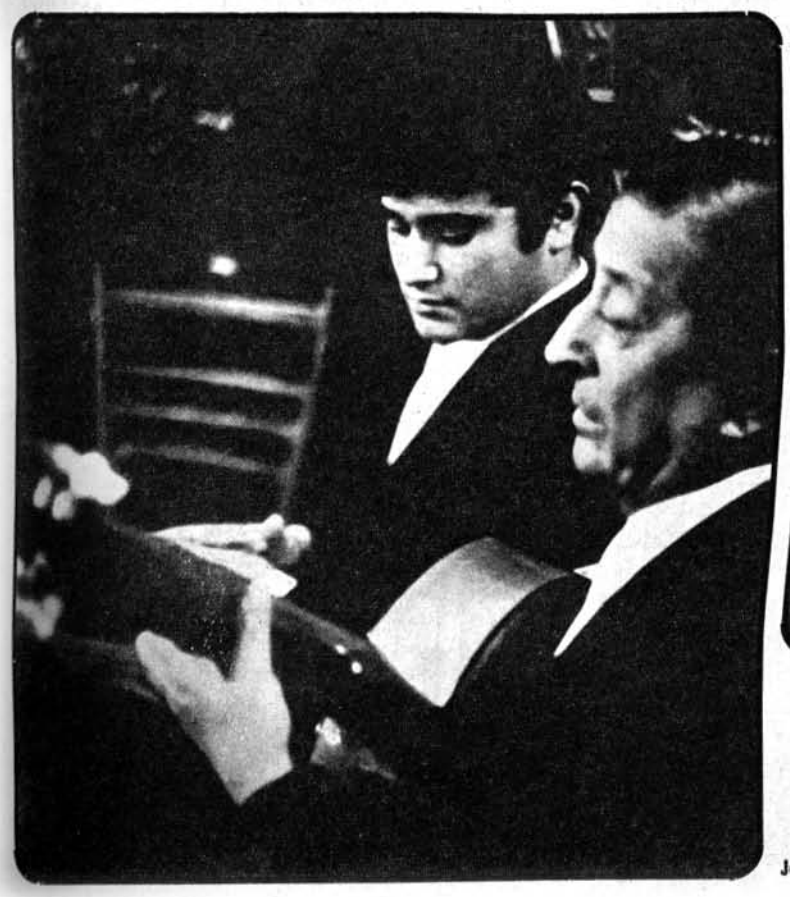
PANSEQUITO.—**Cantaor** del Puerto de Santa María, nacido en torno a 1945. Ha actuado en su pueblo, en Jerez y más tarde en tablaos madrileños. Es uno de los jóvenes más destacados en los cantes de compás, sobre todo en **soleares.** Ha grabado solamente cuatro discos.

PAQUERA, La (Francisca Méndez).—Gitana nacida en Jerez en 1938. Muy pronto se distinguió su voz por la fuerza y la personal modulación con que ejecutaba los cantes, particularmente en el inconfundible e inimitable grito por **bulerías.** Se dice que desde El Gloria nadie había conseguido un compás tan perfecto. Ya desde su primera grabación fue considerada como **cantaora** de primera fila. En la actualidad es quizá la más popular y cotizada entre las mujeres, sin que ello haya perjudicado a la pureza de sus cantes. Ha dado numerosos recitales en medio mundo y conseguido numerosos galardones.

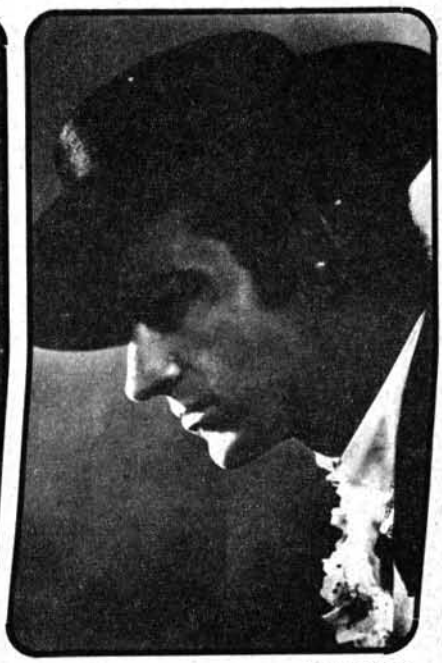
PARRALA, La.—Cantaora nacida a principios de siglo en Huelva y llamada Dolores. Fue destacada intérprete de todos los géneros, y famosa tanto por su voz como por su belleza.

PAVIRRI, El (Juan Gutiérrez, 1865-1936).—Natural de Puerto de Santa María, imprimió un personalísimo estilo a las **malagueñas.** También fue un buen siguiriyero.

PAVON, Tomás.—Gitano de Sevilla, donde murió en 1952, Tomás Pavón —hermano de Pastora, la Niña de los Peines— es uno de los primeros grandes **cantaores** dados a conocer en nuestro siglo. No fue exactamente un creador de variantes personales del flamenco, sino un fiel y excepcional conservador de los más viejos estilos gitanos. Divulgó muy valiosas recuperaciones de algunas formas básicas de **tonás, siguirillas** y **soleares,** e incorporó magistralmente su propio rigor expre-



José Menese.



José Greco.

sivo a distintas modalidades de **tangos, cantiñas** y **bulerías.** A él se debe también la transmisión de la **debla,** antigua especie de **toná** de la que apenas se tenían noticias.

PEPE EL CULATA.—Aunque es un extraordinario **cantaor** de **siguiriyas,** únicamente se sabe que nació en Sevilla hacia 1915.

PEPE MARCHENA.—Nacido en Marchena a principios de siglo, tiene una extraordinaria voz, fina y melodiosa, pero que no se adapta a la mayoría de los cantes gitanos. Sin embargo, es muy bueno en **fandangos** y **cantos de Levante,** a veces impuros, pero siempre con gran resonancia popular. Ha enfocado casi todo su trabajo a los espectáculos teatrales mayoritarios.

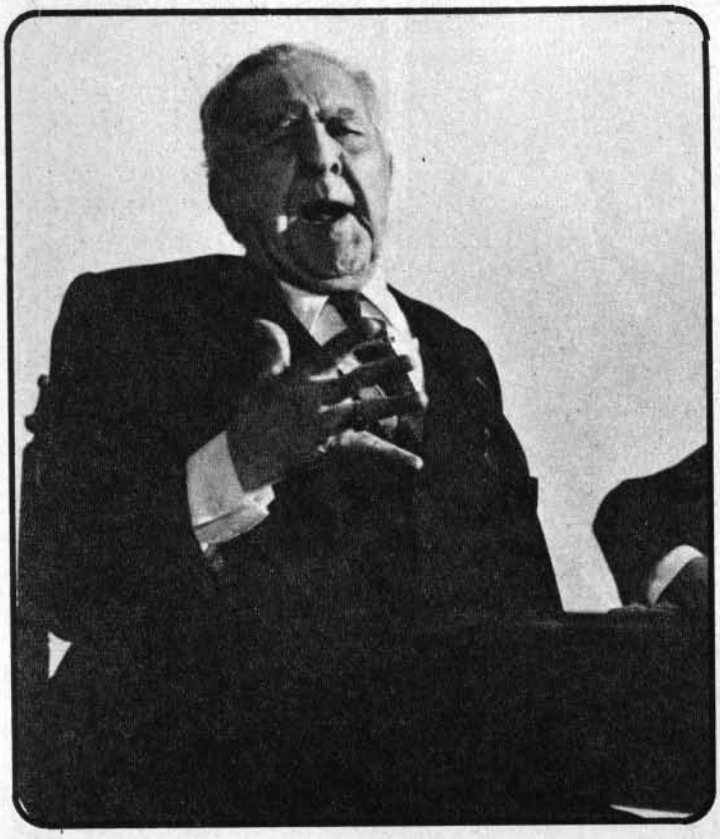
PEPE EL DE LA MATRONA.—Más conocido como Pepe el de la Matrona, José Núñez es quizá el más acabado ejemplo de **cantaor** no gitano dado a conocer en nuestro siglo. Auténtico patriarca actual del cante —nació en Sevilla hace unos ochenta años—, se destacó desde muy joven por su amplio y cabal dominio de las más variadas especies flamencas. Poseedor de unas facultades excepcionales y animado de una permanente preocupación por la integridad estilística, ha dado siempre pruebas de una noble labor de restauración del cante, poniéndolo a salvo de cualquier corrosiva amenaza externa. Sus mejores interpretaciones se centran en los viejos estilos de **soleares** de Triana, en la **caña** y el **polo** y en la **serrana.** La principal grabación suya es la editada por Hispavox con el título de **Tesoros del flamenco antiguo.**

PEPE PINTO (José Torres Garzón).—Nació en el barrio de la Macarena, Sevilla, en 1903, y desde 1917 es profesional. En el 31 se casó con la Niña de los Peines, lo que le puso en contacto con los cantes de la familia Pavón. Murió en Sevilla en 1969. Si bien en los teatros adoptaba formas comerciales y hasta populacheras del flamenco, entre cabales sacaba a relucir su gran sabiduría **cantaora.** Su triunfo se debió, desde luego, al peor cante, pero cuando quiso ser puro resultó un intérprete de primera fila.

PERICON DE CADIZ (Juan Martínez Vílchez).—Nacido en Cádiz en 1902, es uno de los **cantaores** más populares por su dominio de todos los estilos y su personalidad. Destaca sobre todo en las **cantiñas, tanguillos, romeras** y **alegrías** de su tierra. Sus grabaciones tienen gran interés, particularmente por la manera que tiene de cortar los cantes. Durante muchos años perteneció al elenco de Zambra y ahora actúa raramente en público.

PERLA DE CADIZ.—Nacida en Vejer de la Frontera y criada en Cádiz, es muy popular en toda Andalucía y en Madrid, en donde ha actuado en diversos tablaos. Domina a la perfección los **cantes festeros** y el cante por **nanas** que aflamenca con gran maestría. Ha grabado algunos discos y está casada con el bailarín Curro, también buen **cantaor.**

PIÑANA, Antonio.—Nacido en Cartagena en 1913, es uno de los maestros del **cante de Levante.** La Cátedra de Flamencología premió su labor revalorizadora de los cantes de su tierra (1968). Ha grabado un puñado de discos excelentes.



Pepe el de la Matrona.

Pepe Marchena.

Pepe Marchena.

PORRINAS DE BADAJOZ (José Salazar Molina).—Nació en Badajoz en 1924 y fue su padrino el marqués de Porrinas, razón por la que también le llaman Marqués de Porrinas. Es profesional desde los siete años, y en su presentación en Madrid en 1950 («La copla andaluza») obtuvo un éxito clamoroso. Aunque cultiva todos los estilos, lo mejor suyo son los **fandangos,** muy personales.

RAFAEL EL DE JEREZ (R. Herrera Arana).—Nació en Jerez en 1920, es uno de los grandes especialistas en los **cantes camperos.**

RAMON EL OLLERO o **RAMON EL DE TRIANA.**—Sevillano, nacido hacia 1860, es uno de los clásicos de la **soleá.**

RODRIGUEZ REY, Amós.—Gaditano, nieto de El Viejo de la Isla, es un buen **cantaor** de diversos géneros y, sobre todo, uno de los flamencólogos más sabios, pues esa sabiduría le viene de familia. Participa en concursos y festivales de toda España.

ROMERO, Rafael.—Gitano de Andújar (Jaén), donde nació en 1912, Rafael Romero es uno de los más íntegros profesionales contemporáneos del flamenco. **Cantaor** de muy extenso repertorio y de muy amplios conocimientos, ha cultivado con innegable fidelidad la mayoría de las formas básicas gitano-andaluzas y otras muchas especies derivadas, desde las **tonás** y **siguiriyas** a la **rondeña,** la **petenera,** la **farruca** o el **garrotín.** Ha actuado en numerosos países con diferentes grupos teatrales, y actualmente forma parte del «cuadro flamenco» del madrileño tablao Zambra. Sus mejores ejemplos estilísticos figuran en la **Antología del cante flamenco** y en el **Archivo del cante flamenco.**

SERNETA, La (Merced Fernández Vargas).—Gitana nacida en Jerez, probablemente en 1837. Su estilo por **soleares** le valió gran renombre en su época y la creación de un estilo clásico. Mujer muy bella, actuó en muchos cuadros flamencos, incluso de Madrid, ciudad en la que se retiró, ya anciana, para dedicarse a dar lecciones de guitarra. Murió en Utrera en 1910.

SERNITA (Manuel Fernández).—Gitano nacido en Jerez hacia 1905 y muerto en Madrid en 1970. Recorrió medio mundo en compañía del bailarín Antonio y fue figura en los tablaos madrileños. Ha sido uno de los **cantaores** más largos de nuestro tiempo.

SERRANA, La (María Valencia).—Nació a finales de siglo en Jerez, hija del siguiriyero Paco la Luz. Fue famosísima en toda Andalucía, tanto por su gran belleza como por su cante. Flamenca de tronío, está considerada una de las mejores **cantaoras** de la Historia.

SILVERIO Franconetti.—Hijo de padre romano y madre de Alcalá de Guadaira, nació en Sevilla en 1831. En Morón aprendió el cante y luego fue uno de sus máximos divulgadores en Madrid y en Montevideo (1856-1864), en donde ejerció el oficio de sastre. Vuelto a España, acometió la misión de sacar el cante de fraguas y tabernas y ofrecerlo al público, para lo que fundó dos «cafés cantantes». Está considerado como uno de los **cantaores** más geniales de la Historia y también como el gran difusor del flamenco.

SORDERA, El (Manuel Soto).—Gitano de Jerez, nacido en 1929. Hace años que trabaja en los tablaos madrileños, después de

que abandonó el campo para hacerse profesional. Aunque no ha sido promovido comercialmente, los entendidos le guardan gran estima.

TALEGONA, La (María Zamorano).—Gitana cordobesa, nacida hacia 1915. Destacada intérprete de **fandangos, saetas** y **cantes festeros,** ha obtenido varios galardones.

TENAZAS, El (Diego Bermúdez).—Gitano nacido en Morón de la Frontera en 1854, en 1920 fue andando de Puente Genil a Granada por falta de dinero, y después de treinta años sin actuar en público debido a una puñalada en un pulmón. Allí obtuvo un importante premio, y siguió cantando con el nombre de El Viejo de Morón, hasta que reunió dinero bastante y se retiró.

TERREMOTO.—Nacido en 1934 en uno de los escenarios claves del flamenco —el barrio gitano de Jerez—, Fernando Fernández Monge, el «Terremoto», inició su actividad artística como **bailaor** —aún sigue siendo modélico su estilo por **bulerías**—, dedicándose poco después esencialmente al cante. Obtuvo un primer premio en el Concurso de Arte Flamenco (Jerez, 1962). Sus personales interpretaciones de **siguiriyas, soleares** y **bulerías** constituyen una de las más sobresalientes muestras contemporáneas del enraizamiento del cante en sus más hondas y auténticas fuentes nutricias gitanas.

TIO JOSE DE PAULA.—Gitano nacido en Jerez en 1870. Con casi ochenta años cantaba todavía en los colmaos jerezanos. Era una institución entre los gitanos de su ciudad, pues conservaba tesoros del cante, particularmente en **siguiriyas** y **soleares.** Ultimo maestro de Jerez, ha dejado letras muy conocidas.

TOMAS EL NITRI (T. Medrano Vargas).—Gitano nacido en Puerto de Santa María, quizá el personaje más legendario lel cante. En realidad no se sabe a ciencia cierta dónde nació ni cuándo. Parece que recorrió toda Andalucía, y fue sin duda uno de los mayores genios del cante puro gitano. En Málaga le concedieron por primera vez la Llave de Oro del cante a principios de este siglo.

TRINI, La (Trinidad Navarro).—Malagueña, nació en 1875. Su estilo de cantar las **malagueñas** se considera imposible siquiera de imitar.

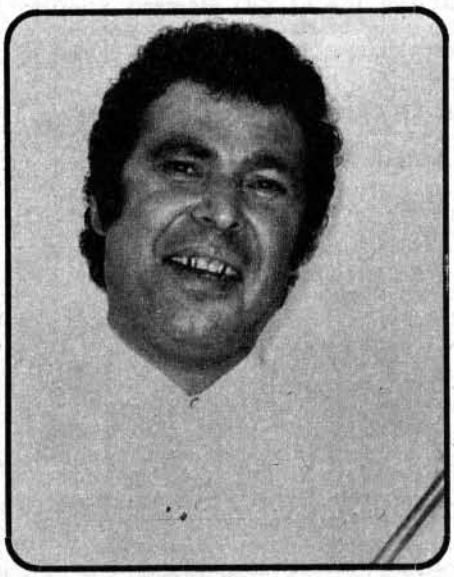
VALLEJO, Manuel.—Nació en Sevilla en 1892 y abandonó el oficio de pescadero para dedicarse al cante. Su voz melodiosa le convirtió en la figura más popular de su tiempo, tanto en vivo como en discos. Por **bulerías** y **fandangos** se le consideraba genial. Murió en 1960, después de haber obtenido la segunda Llave de Oro.

VAREA, Juan.—Valenciano, nacido en 1930. Ha recorrido toda España en espectáculos folklóricos y forma parte del elenco de Zambra. Como tantos otros, en los discos no da la medida de su capacidad, muy destacada en **malagueñas.**

VARGAS, María.—Nacida en Sanlúcar de Barrameda en 1943, fue descubierta en 1959 en un homenaje celebrado en Jerez a Manuel Torre, en una actuación al lado de Antonio Mairena y Juan Talega. Gran dominadora de los cantes gitanos puros, que aprendió de su padre, ha seguido una de las carreras artísticas más brillantes. Popular por sus actuaciones y discos, ha ofrecido recitales en el Ateneo de Madrid y está considerada como la mejor **cantaora** del momento.

VIEJO DE LA ISLA, El.—Gitano legendario, nacido a mediados del pasado siglo en la isla de San Fernando. Ha pasado a la Historia como uno de los máximos **siguiriyeros.**

Rafael Farina.



Juan de la Vara.

Introducción a un tema apasionante, vivo
y de incidencia constante en nuestra vida, mal comprendida
por unos, peor interpretada por otros
y admitido con reservas por los más, sin tener en cuenta
que nuestras realizaciones (en este caso la música) son frutos
de la sociedad que las ha creado
y representación viva de la misma para bien
(léase Víctor Jara, Pete Seeger, Woody Guthrie, Voces Ceibes)
o para... (Camilo Sesto, Julio Iglesias, Raphael
y demás asiduos a los hits).

AKAL EDITOR